

**ХИТАРОВА Татьяна Александровна**

**Архетипические образы *Верха* и *Низа*  
в романе с притчевым началом  
(А. Платонов, А. Мердок, У. Голдинг)**

**10.01.01 - Русская литература  
10.01.03 - Литература народов стран зарубежья  
(Америки и Европы)**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

**Краснодар - 2003**

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы  
Кубанского государственного университета.

Научный руководитель -	доктор филологических наук, профессор Л.Н.Татарина
Официальные оппоненты -	доктор филологических наук, профессор Л.А.Степанов  кандидат филологических наук Ф.А.Пафова
Ведущая организация -	Башкирский государственный университет

Защита состоится «19» декабря 2003 г. в 10 часов на заседании диссертационного совета Д. 212.101. 04 в Кубанском государственном университете по адресу: 350040, Краснодар, ул. Ставропольская, 149, ауд. 231.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Кубанского государственного университета.

Автореферат разослан «14» ноября 2003 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук,  
доцент

*И.И. Щербакова*

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000052723

Н.И.Щербакова

## Общая характеристика работы

Одна из отличительных особенностей литературного процесса 20 века - жанровая нестабильность, кризис традиционных эпических форм повествования, стремление обрести сюжетно-жанровые структуры, соответствующие динамическому характеру времени. Синтез, формально-содержательные эксперименты в области сложного и подчас парадоксального соединения литературных норм разных исторических эпох и литературных направлений становятся определяющими для развития словесности.

В модернистском и постмодернистском дискурсе доверие к традиционным методам общения писателя с читателем уменьшается. Отторжение от классических религиозно-философских систем, преувеличенный страх перед *фарисейством* (как символом рационализации онтологических и нравственных проблем) ставят под вопрос дидактические функции литературы. В экстремальных вариантах постмодернизма (будь то «Проект революции в Нью-Йорке» А. Роб-Грийе, или рассказы В. Сорокина) «смерть автора», столь высоко ценимая многими апологетами современного мышления, приводит не только к утрате нравственного диалога, но и к появлению магически устроенного антимира, имеющего свои законы и предъявляющего свои права на власть и авторитет.

Демифологизация (ее обратная сторона - мифотворчество) расширяет свои границы. Инверсии подвергаются классические, проверенные временем, метарассказы, которые обеспечивали преемственность культурного процесса, внутренне связывали разные, подчас антагонистические традиции. Столь непохожие друг на друга авторы, как Ж.П. Сартр («Мухи») или К. Вольф («Медея»), превращают античные мифы в иллюстрации личного, авторского мировоззрения, настолько актуализируют древние повествования, что нравственно-эстетическая дистанция, регулирующая отношения с великим прошлым словесности, полностью утрачивается. Н. Мейлер («Евангелие от Сына Божия») или К. Еськов («Евангелие от Афрания») обращаются с новозаветным текстом так, как диктует им господствующая философия последних десятилетий - реальности нет, нет, естественно, и реализма, а есть лишь наши слова о реальности, которые всегда верны, если соответствуют нормам языка. Поэтому у Норманна Мейлера Христос представляет собственную автобиографию, а у Кирилла Еськова происхождение христианства - результат деятельности римских и иудейских спецслужб.

На этом фоне более сложной и ответственной представляется жанровая форма, не ставящая перед собой цели радикальной инверсии конкретных античных или библейских сюжетов. Религиозно-философские концепты оказываются в подтексте и формируют художественное пространство, структура и смысл которого останутся непроясненными без обращения к проблеме архетипов, без внимательного рассмотрения символики, усложняющей представление о сюжете, демонстрирующем универсальность психических движений

человека в современных контекстах. Эпические произведения, в которых дидактический жанр древней словесности востребован как содержательная структура, как форма репрезентации архетипических образов, мы называем *романом-притчей* или (более корректный вариант) *романом с притчевым началом*.

**Актуальность исследования.** *Верх и Низ* – основополагающие категории классической пространственной модели, которые обеспечивают иерархическое устройство как физического, так и нравственного мира. В культуре 20 века идея амбивалентности (в целом, продуктивная) подчас приводила к девальвации высоких духовных состояний, придавала проблеме игровой характер и нередко смешивала добро и зло в образе стихийного, «дионисийского» неразличения.

Не упрощая сложившейся культурной ситуации, мы рассматриваем присутствие архетипов, соединяющих физические и нравственные пространства, как знак скрытого традиционализма, как авторское стремление (иногда и бессознательное) усложнить представление о современных моральных ценностях, сделать проблему духовного выбора как экзистенциально обостренной, так и обращенной к классическим ценностям.

Теоретическую актуальность работы мы видим в детальном представлении синтетической жанровой формы, которая получает права на существование в разных литературах и отвечает интересам *философии итога*, которая присутствует как в модернистском, так и в постмодернистском мировоззрении.

**Новизна исследования.** В пределах диссертационной работы рассматриваются произведения русской и английской литератур, объединенные проблемой архетипической образности в романе с притчевым началом. Если романы А. Мердок и У. Голдинга уже рассматривались как притчевая проза, то тексты А. Платонова в притчевом контексте подробно изучаются впервые. Особое внимание уделено теоретическому обоснованию жанровой формы, которая позволяет проводить работу с произведениями Платонова, Мердок, Голдинга в рамках одной диссертации. Литературоведческое направление исследования сочетается с религиозно-философскими экскурсами, расширяющими аналитическое поле архетипического присутствия в текстах 20 века.

**Цель исследования** – акцентированное изучение (уровень присутствия пространственных архетипов) произведений, представляющих русскую (А. Платонов) и английскую (У. Голдинг, А. Мердок) литературную традиции и формирующих синтетический жанр, называемый романом-притчей или романом с притчевым началом.

Поставленная цель предполагает решение следующих **научных задач**:

- описание терминологического поля диссертации: представление устойчивых жанров (притча и роман) с учетом классических трудов, посвященных проблеме; изложение теории архетипов К. Юнга и анализ ее современного состояния;
- обзор литературно-художественного становления архетипических образов *Верха и Низа* в мировой словесности, мифологических текстов и канониче-

ских евангелий до произведений 19 века, подготавливающих изучаемые процессы прошлого столетия;

- рассмотрение романа-притчи (романа с притчевым началом) как *возможной* жанровой формы и определение условий (как теоретических, так и исторических), при которых происходит жанровый контакт и синтез;
- представление архетипических образов *Верха* (небо, солнце, звезды, рай, душа и другие) и анализ их конкретного присутствия в изучаемых произведениях русской и английской традиций;
- представление архетипических образов *Ница* (земля, вода и другие) и анализ их конкретного присутствия в изучаемых произведениях русской и английской традиций;
- позиционная оценка (с точки зрения философии классических притч) эпических произведений У. Голдинга, А. Мердок, А. Платонова и анализ мировоззренческих новаций в романах с притчевым началом;
- изучение пространственных моделей (шире - моделей мира), которые оформляются в русских и английских художественных текстах при встрече притчевой и романной жанровых форм.

**Объект исследования** - художественные тексты русских и английских писателей 20 века, объединенные признаком притчевого повествования, конкретнее - «Чевенгур», «Котлован» и «Ювенильное море» А. Платонова, «Черный принц» и «Колокол» А. Мердок, «Шпиль» и «Повелитель мух» У. Голдинга.

**Предметом исследования** является уровень художественного повествования (пространственные архетипы *Верха* и *Ница*), играющий основополагающую роль в становлении жанровой формы романа с притчевым началом.

**Теоретические и методологические основы исследования.** 1) Разнообразные методики научно-активного чтения, позволяющие выявлять и интерпретировать разные уровни художественного текста. 2). Теоретические и научно-практические работы С.С. Аверинцева, Лезова СВ., Эйделькенда, посвященные притчевому повествованию. 3) Теоретические работы ММ. Бахтина, Е.М. Мелетинского, В.В. Кожина, Г.К. Косикова, рассматривающие жанр романа. 4) Исследования К. Юнга, Э. Тайлора, М. Элиаде, О.М. Фрейдберга, В.Е. Хализева, В.В. Зеленского, посвященные теории архетипа. 5) Философские и эстетические труды (А. Бретон, Г. Брехт, М. Дюфрен, М. Панаотис, Й. Хойзинга, О.Ю. Сурова, В.П. Руднев, М. Эпштейн) представляющие 20 век как эпоху, способную синтезировать притчевое и романное мышление.

**Научно-практическая значимость.** Данные диссертационного исследования могут быть использованы при теоретическом изучении жанровых форм современной литературы, среди которых роман с притчевым началом занимает достойное место. Работа, остающаяся в границах литературоведения, апеллирует к религиоведению, мифологии, психологии, лингвистике, следовательно, может быть полезна всем, кто интересуется междисципли-

нарным синтезом, занимается исследованиями на стыке наук. Интерпретация семи художественных произведений, интерес к которым не уменьшается как в научных кругах, так и среди простых читателей, может быть использована в лекционно-практических курсах, посвященных литературе 20 века.

**Апробация работы.** Результаты исследований, выполненных по теме диссертации, были представлены на международной научно-практической конференции «Наследие В.В.Кожина и актуальные проблемы критики, литературоведения, истории, философии» (Армавир, 2002); на международной научной конференции «Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира» (Архангельск, 2002); в международном сборнике научных трудов «Сфера языка и прагматика языкового общения» (Краснодар, 2003); на межвузовской докторантско-аспирантской научной конференции «Актуальные проблемы современной русистики и литературоведения» (Краснодар, 2003); в научной монографии «Архетипические символы *Верха* и *Низа* в романе с притчевым началом» (в соавторстве, Краснодар, 2003); в процессе подготовки и проведения практических занятий.

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из трех глав, введения, заключения и библиографического списка. Первая глава носит теоретический характер и посвящена представлению романа с притчевым началом как современной жанровой формы. Во второй главе рассматриваются произведения английских писателей А. Мердок и У. Голдинга. Третья глава - изучение архетипических образов *Верха* и *Низа* в трех текстах А. Платонова.

### **Основные положения, выносимые на защиту.**

1. В 20 веке историко-культурными предпосылками контакта притчи и романа в одном произведении являются - осознание системного кризиса и прежде всего кризиса веры и желание преодолеть его с помощью традиционных сюжетов, дополненных мифологическим и архетипическим уровнем.
2. Важнейшими архетипами в современном романе-притче являются универсальные символы *Верха* и *Низа*, имеющими религиозное значение.
3. Эти символы встречаются в разных национальных культурах и разных художественных системах, что и показано на примере представленных здесь авторов - А.Мердок, У.Голдинг, А.Платонов.
4. В английском романе экзистенциалистской направленности (А.Мердок) архетипы *Верха* и *Низа* подвергаются инверсии и деформации, создаются новые архетипы и символы (Черный Абсолют).
5. Исследование художественных произведений А.Мердок под углом зрения архетипов *Верха* и *Низа* позволило предложить новый (отличный от традиционного в русском литературоведении) взгляд на ее творчество, подвергающий сомнению «гуманизм» ее философских воззрений, а также ее близость древнегреческому мыслителю Платону.
6. В творчестве У.Голдинга происходит слияние архаичных и христианских мифологем, наполнение их нравственным смыслом. Этим

У.Голдинг существенно отличается от Мердок (обычно их сближают как представителей экзистенциалистского романа).

7. Глубоко своеобразное художественное и философское решение дает нам творчество А.Платонова. Концепт *Низа*, воплощенный в образах **земли, воды, могилы** является не негативным или даже амбивалентным понятием, а скорее **условием преобразования материи** и в этом смысле животворящим началом.
8. В необычном повороте данной темы у А.Платонова сыграли роль традиции национальной культуры (прежде всего фольклора), а также исторические реалии сталинской эпохи.
9. Роман с притчевым началом во второй половине 20 века с его сознательным или бессознательным дидактизмом и онтологичностью является попыткой противостоять энтропийности постмодернистской модели, сохранить религиозные смыслы культуры.
- Ю. Творчество исследуемых авторов позволяет сделать вывод о том, что в 20 веке происходит модернизация жанра романа-притчи: отказ от прямой дидактики, постановка вопросов оказывается важнее ответов; создается своеобразная открытая система, мы назвали ее **вопросительной притчей**.

### Содержание работы

Цель теоретической главы («**Роман с притчевым началом и архетипические образы *Верха и Низа* как теоретические проблемы**») - научное описание терминологического поля диссертационного исследования, представление классических жанров (притчи и романа), участвующих в создании синтетической художественной формы 20 века (романа с притчевым началом), и определение содержательных основ пространственных архетипов *Верха и Низа*.

Первый-раздел теоретической главы посвящен жанровой философии притчи как классической формы древней словесности. Притча «отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка» (С. С. Аверинцев), в притче «человек соотносится с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия», это - «онтологический жанр» (В.Е. Хализев). Детальный анализ жанровой структуры ветхозаветных и новозаветных притч, с привлечением трудов богословского (священники А. Глаголев, М. Фивейский, А. Мень) и светского (Д.С. Лихачев, С.В. Лезов, И.Ш. Шифман, Я. Эйделькенд, Р. Бультман, А. Юлихер) содержания позволяет предложить собственное жанровое определение, учитывающее противоречивый (как выяснилось в ходе исследования) характер повествовательной формы.

**Классическая (библейская) притча - жанр древней словесности, отличающийся краткостью** (но сохраняющий способность разрастаться в объемные произведения или активно участвовать в их создании), **иносказа-**

**тельностью, аллегорическим характером повествования** (которые в ряде случаев закономерно оспариваются как деятельность поздних интерпретаторов, изменяющих изначальный характер «речевого события»), **дидактическими задачами** (неформально решаемыми в художественном пространстве дискурса), **предлагающий воспринимающему сознанию построить свою работу на взаимодействии природного (бытового) и нравственного** (духовного) уровней (что предоставляет возможность упростить притчу в сфере практического разума или значительно усложнить ее в сфере разума метафизического), **противостоящий иным архаичным жанрам** (басне, например) **серьезностью и особым реализмом, принадлежащий к онтологическим формам словесного творчества** (открывающаяся в толковании премудрость мистического порядка), **подлежащий разного типа классификациям в научном изучении** (общие - частные притчи; синонимические - антитетические - параболические притчи; притчи в узком смысле слова - параболы - повествования-образцы).

Жанровая природа романа - одна из самых сложных проблем литературоведения. Вариативность представлений о романной форме, как и многообразие самих произведений, созданных в разные времена, делают единое определение невозможным и, наверно, ненужным. Одна из задач первой главы - представление основных концептуальных положений современной теории романа.

М.М. Бахтин назвал роман единственным «неготовым» жанром, активно продолжающим путь своего становления. Он - открытая система, порождающая бесконечно разнообразные контакты читателя с текстом, «в глубоком смысле роман вообще не имеет конца» (В.В. Кожин). С появлением романа «литература впервые выступает в качестве художественного вымысла» (Е.М. Мелетинский), история, философия и религия подчиняются свободной художественности, регулируются ее законами. Роман претендует на статус «универсального жанра» (А.В. Михайлов), он обладает таким мощным жизнеподобием, что «покушается на монопольное право жизни создавать» (В.В. Кожин), а А. Камю рассуждает о романе как о форме бунта.

В теоретической главе подробно рассматривается жанровый антагонизм притчи и романа, но основной акцент делается на проблеме жанровых контактов и потенциального синтеза.

Как и в романе, в притче существует то, что можно назвать обаянием формы, ее определенной самодостаточностью. Притчевая-идея не отрывается от идеи нравственной, но яркость образов способствует созданию самостоятельного семантического ряда. *Блудный сын, который ел со свиньями - девы во тьме - враг на засеянном поле - купец, нашедший жемчужину* - все это образная система, заставляющая слушателя (читателя) погружаться в эстетическую иллюзию независимо от времени. Разумеется, притча должна пробудить разум от сна *грешных страстей*, но сначала она «усыпляет» (роман поступает так же) тем, что помогает человеку заслушаться, практически визуально представить происходящее и пережить временный «выход из исто-



рии», который совершается при встрече с любым творением подлинного искусства.

Притча - не миф с его онтологической основательностью, не история - абсолютный эквивалент прошлого. Она - целевой вымысел, словесное искусство, символически выражающее нравственную правду и сохраняющее хотя бы относительную эстетическую свободу. Означающее здесь постоянно устремлено к независимости от аллегорической фигуральности, и даже подчиняясь ей, все же остается частично обособленным повествованием - обособленным от дидактики.

Дидактика притчи возникает в результате контакта двух уровней и требует (в большинстве случаев) восхождения от знакомого примера к нравственной истине. Поучение остается поучением, отделяя притчу от романа, но следует обратить внимание на художественный характер назидательной стратегии, на дидактический метод, свободный от прямого назидательного слова. Притча, и в этом очевидный контакт с романом, изображает житейское событие (часто экстремальное, радикально драматическое), разыгрывает перед слушателем мистериальное действо и направляет к личному поиску, помогает найти ответ, который нет необходимости облекать в слова, чтобы он состоялся. Как и роман, притча повышает статус «ученика», больше доверяет житейскому опыту. Этот опыт, заключенный в лаконичную жанровую форму, должен вывести на правильный путь. Не стоит забывать, что часто вслед за притчей следует объяснение, ставящее под вопрос художественную свободу, и все же перед нами произведение, погружающее человека в придуманный (пусть и житейски реальный) мир, ставящее задачу, загадывающее нравственную загадку. Следовательно, роль воспринимающего сознания неизбежно повышается, а сама повествовательная структура приобретает определенную открытость.

У притчи и романа есть контакт в методе отбора материала и изображения жизни. И тот, и другой жанр чужды фантастике, которая остается за пределами повествования. В центре оказывается ситуация, подтвержденная житейским опытом. Сюжет притчи и романа (при всем несходстве) опирается на законы этого, посюстороннего мира. Как в романе религиозно-философские проблемы решаются без обращения к антропоморфным образам Бога или сатаны, так и в притче, как правило, обходится без мистических фигур или понятий. «Запредельного» на этом уровне нет. Оно рождается из природного, житейского события, т.е. появляется в толковании - жанром, конечно, предусмотренным. В романе Бог и религиозная идея также могут появиться в контакте читателя и произведения, как возможное следствие романного реализма, охватывающего жизнь со всех сторон.

В современных работах по теории романа стало хрестоматийным противопоставление этого жанра эпосу. Именно на фоне классического эпоса роман получает естественное обоснование как новый жанр, принципиально меняющий методы художественного изображения действительности. Интересно, что на фоне эпоса и притча становится очевиднее в своей жанровой

структуре. Особо стоит отметить появление «настоящего» как актуальной зоны контакта художественного образа и действительности. Конечно, в романе это «настоящее» призвано раскрыться в самых разных проявлениях, воплотиться в многочисленных деталях, повышающих эффект присутствия. Но и в притче речь идет не об «абсолютном прошлом», как в эпосе, а об особом экзистенциальном времени, в котором происходит приобщение сознания к высшей правде. Это притчевое время, следуя логике М.М. Бахтина, можно назвать «абсолютным настоящим». Если в эпосе читатель отделен от сюжета эпической дистанцией, а в романе зона контакта с настоящим максимально расширена и насыщена деталями, то в притче время приближается к литургическому времени, не теряя при этом своего бытового характера.

Поясним ситуацию. Литургическое время - ежедневное рождение, проповедь, смерть и воскресение Христа, совершаемое по церковным канонам. Для верующего Христос отнюдь не в прошлом, его присутствие постоянно актуально, а главное - реально. Нечто подобное мы находим в притче. Блудный сын и виноградарь, богач и Лазарь лишены «прошлого» как категории героической реализации, они образно оживают непосредственно в момент притчевого чтения и наполняют собой «настоящее», живут в один момент с «учителем» и «учеником». Это «абсолютное настоящее» отличается от литургического времени отсутствием сакрального, богослужебного элемента, и это сближает притчевое и романное время особой фамильярностью зоны контакта читателя и текста. Романная фамильярность носит всеобъемлющий характер, но и в притче необходимо сближение, причем сближение очень серьезное с образами «престцов» для того, чтобы суметь войти в притчу на правах «положительного героя».

Все вышесказанное доказывает необходимость диалогизма в становлении жанра притчи. Конечно, диалог в притче и романе - ситуации разные, к единому понятию диалога несводимые. Важно отметить, что диалог часто происходит в сюжете самой притчи - герои вступают в общение, результатом которого становится оформление той или иной назидательной идеи. Диалог (как это следует из евангельского текста) соединяет «учителя» и «ученика», расширяя сюжетное пространство, усложняя контекст повествования. Наконец, диалог (как особый процесс познания) отличает воспринимающее сознание, которое под влиянием притчи вступает в конфликт с самим собой и совершает поворот в сторону духовной мудрости.

При рассмотрении теории архетипа основное внимание уделяется концепции К. Юнга. Архетип, считает К. Юнг, «синонимичен платоновской «идее» («Психологические аспекты архетипа матери»), в нем «говорит голос более мощный, чем наш собственный» («Об отношении аналитической психологии к поэзии»). Архетипы - это «определенные формы, которые вездесущи и распространены повсюду» («Понятие коллективного бессознательного»). «Архетип - это некий вид готовности репрезентировать всегда и снова те же самые или подобные мифические представления» («Личное и сверхличное, или Коллективное бессознательное»).

Современная наука подтверждает онтологический характер проблемы архетипов. Это - «константы бытия», определяющие «комплекс онтологических тем искусства», своеобразные «мифопоэтические универсалии» (В.Е. Хализев). Их присутствие не только обеспечивает связь архаичного мира с современностью, но и определяет творческий характер этой связи: «Человек стремится воссоздать архетипы в реальности» (М. Элиаде). «Архетип не может быть объяснен и этим исчерпан» (В.П. Руднев), обеспечивая положительную динамику духовного процесса, всегда оставляя вопросы, на которые культура не может дать окончательного ответа.

Изучение архетипов - это приобщение к истокам творчества, к мифологическим основам художественного произведения, к тому, что выходит за пределы личного писательского произвола и приобщает к единому метафизическому пространству. В этом смысле, притча всегда архетипична, так как стремится выявить бытийные основы земных сюжетов, их вневременной уровень. Архетип локализуется в архетипическом образе - «форме представления архетипа в сознании» (В.В. Зеленский).

В теоретической главе рассматриваются религиозно-мифологические и литературоведческие аспекты архетипических образов *Верха* и *Низа*. Основное внимание уделяется пространственным структурам архаичного сознания, накопившего огромный опыт в создании и восприятии таких иерархических моделей мира, в которых отношения *Верха* и *Низа* всегда оставалась динамичными, максимально подвижными и перестраиваемыми. С учетом концепций Э. Тайлора («Первобытная культура»), М. М Бахтина («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»), О.М. Фрейденберг («Поэтика сюжета и жанра»), М. Элиаде («Очерки сравнительного религиоведения»), Д. Фрэнка («Пространственная форма в современной литературе») сделан вывод об относительной амбивалентности образов *Верха* и *Низа*.

На литературно-художественный дискурс 20 века большое влияние оказал новозаветный сюжет, поэтому анализ пространственных архетипов *Верха* и *Низа* в евангельских притчах представляется вполне уместным.

Далее в теоретической главе прослеживается становление архетипических образов *Верха* и *Низа* в литературном процессе (средневековые - 19 век). Средневековая пространственная модель, художественно концептуализированная в «Божественной Комедии» Данте, упрощает внутреннюю иерархию евангельских образов *Верха* и *Низа*, объективирует внешние миры, располагающиеся *под* и *над* земным миром. Эпоха Ренессанса, представленная в диссертации «Декамероном» Боккаччо и «Гамлетом» Шекспира, приобретает более сложные представления о пространственной модели, выстраивает нравственные системы, находящиеся в трудных и, главное, более свободных отношениях с христианской традицией. Обращение к знаковым произведениям мировой литературы последующих веков («Симплиций Симплициссус» Гриммельсгаузена, «Потерянный рай» Мильтона, «Фауст» Гете, «Каин» Байрона, проза Гофмана, Толстого, Достоевского) позволяет сделать

вывод о сохранении взаимодействия с притчевыми формами, а также подчеркнуть, что функции архетипов *Верха* и *Низа* значительно усложняются, не поддаются типовой, предсказуемой классификации и требуют детального рассмотрения в каждом конкретном художественном произведении.

Завершается теоретическая глава рассмотрением романа с притчевым началом как *возможной* жанровой формы. Изучение общекультурного процесса 20 века (на основании работ Т. Манна, А. Бретона, Г. Броха, Ф. Дюрренматта, Й. Хойзинги, Г. Риды, М. Панаотиса, М. Дюфрена, В. Руднева, М. Эпштейна, О. Суровой) позволяет подвести итоги, приближающие к изучению конкретных художественных произведений во второй и третьей главах диссертации.

Модель мира, открывшаяся в художественной словесности 20 века (как в модернистском, так и в постмодернистском вариантах), заметно отличается от духовно-эстетических миров предшествующих литературных направлений. История культуры подсказывает, что каждая эпоха, вырабатывающая новое мировоззрение, требует мифологического притчевого выражения, художественной онтологии, закрепляющей новое миропонимание, нравственные принципы, ему присущие. Соединение романа и притчи в одной жанровой форме - проявление знаковых тенденций искусства 20 века, которое (в лице Сартра и Камю, Брехта и Акутагавы, Голдинга и Платонова, Мердок и Булгакова) активно ищет адекватные поэтические приемы для художественного структурирования нового мышления. Роман-притча призван прояснить и «освятить» новое знание, требующее лаконичных дидактических аллегорий, не препятствующих романной протяженности текста.

Литературное творчество предполагает игровой аспект, но лишь в 20 веке игра была осознана как основополагающий принцип противостояния традиции, ее радикальной инверсии. Роман с притчевым началом предоставляет писателю возможность затронуть те области сознания, которые были задействованы во времена естественного доверия к архетипам, обеспечивающим преемственность культурного развития. Инверсионное отношение ко многим устойчивым знакам традиции, таким как «Бог» и «сатана», «падение» и «восхождение», создает прецедент *бунтарского* переосмысления содержания при сохранении классических форм, лексем, сближающих с эпохами веры и мифологической полноты. Можно сказать, что в традиционном пространстве (или в имитации его присутствия) разыгрывается новое действие, выстраивается современный сюжет.

Вторая глава диссертационного исследования называется **«Архетипические образы *Верха* и *Низа* в английском романе экзистенциалистской ориентации»**. Детально, с акцентированным вниманием на избранных проблемах изучаются два романа А. Мердок («Черный принц» и «Колокол») и два романа У. Голдинга («Шпиль» и «Повелитель мух»).

Проблема пространственной символики в указанных произведениях не относится к числу хорошо изученных, и все же, в главе, посвященной анг-

лийскому роману, закономерно возникает как литературоведческий (М. Антонакио, Э. Квинтон, Дж. Маликейл, А. Якобс, Д. Кромптон, А. Зиглер, Б. Дик, С. Толкачев, В. Ивашева, А. Денисов), так и философский (Платон, Фрейд, Сартр, Кьеркегор, Витгенштейн, Трубецкой) контексты.

Для литературно-художественного экзистенциализма жанр притчи совсем не случаен, он вполне соответствует притязаниям представителей этой школы быть духовными лидерами своей эпохи (Сартр, Камю, Симона де Бовуар и др.), открывать современникам глаза на жизнь, истину, существование. Обобщенность, универсальность, тяготение к онтологическим вопросам у писателей-экзистенциалистов выдвигают на первый план такие типы художественных текстов как роман-миф, роман-аллегория, роман-притча.

«Черный принц» (занимающий среди экзистенциалистских текстов особое место) - художественная притча о любви, литературно-философский дискурс, насыщенный многими общекультурными ассоциациями. Значительному внутреннему объему произведения способствует и сложная внешняя форма повествования: основная история имеет обрамление в виде предисловий и послесловий, модифицирующих притчевый жанр, ставящих под вопрос основательность суждений того или иного романного протагониста. История взаимоотношений Брэдли Пирсона и его возлюбленной Джулиан Баффин предваряется жесткими эстетическими и философскими установками, а заканчивается четырьмя различными ее толкованиями..

Искусство и любовь предстают у А. Мердок как центростремительные силы, придающие личности стержень, объединяющие ее. Многозначительный интертекст предлагает читателю контакт с главным героем шекспировского «Гамлета» (это отражено и в заголовке произведения, и в структуре сюжета, и в размышлениях главных героев). У английской писательницы в роли Шекспира (переключка с концепцией Джойса в «Улиссе») выступает сам Пирсон, а в роли Гамлета - Джулиан. Она похожа на юношу, она играла роль принца в любительском спектакле, она приносит текст трагедии Пирсону. Наконец, она наряжается в традиционный театральный костюм Гамлета - черные чулки, бархатная куртка, цепь на шее. Но на самом деле Пирсон творит Джулиан, как Шекспир Гамлета. По мысли автора, подсознательные силы в равной степени присутствуют в любви и в творчестве, и это именно то, что их объединяет. Творцом (полемика с традиционной концепцией христианства) выступает сам человек, который созидает с помощью демонических сил - любовь представляет собой непрерывный творческий процесс, а нравственный суд отрицается совсем.

В описании любви главного героя помимо Шекспира ощутимо присутствие Данте, и это только усиливает полемический характер интертекста. И у Данте любовь - связующая сила, но это отнюдь не человеческое вожделение, а божественная благодать (интересна у Данте метафора Бога как Книги, где все листы сплетены в единое целое). А. Мердок пытается поднять образ Джулиан до образа Беатриче или даже Иисуса Христа, и это выглядит довольно кощунственно, ведь «черное пламя любви», сжигающее Пирсона, ма-

ло напоминает дантовское чувство, сближающее Беатриче с высшим познанием, с богословием.

Слово «тьень» (shadow) возвращает читателя к гамлетовской проблематике (тьень отца), и любовь предстает как грозная сила – Бог, Отец, Возмездие, Судьба. Влюбленный художник начинает походить на мазохиста, упивающимся муками любви и творчества. Образ Черного Эрота соотносится со вторым ключевым символом романа – башней Почтамта, которая высится в центре города, как бы подменяя собой собор, христианскую церковь. К шпилю Почтамта постоянно обращаются взоры героев в решающие моменты их жизни.

Вместо прежних традиционных идеалов А. Мердок выдвигает свои новые абсолютные ценности – «черные абсолюты» (страдания, которые никогда не изглаживаются из памяти), причем эти они являются источником творческой энергии. Вероятно, именно поэтому, по мнению Мердок, «в творчестве заключена безнадежность».

Чтобы подчеркнуть своеобразие решения этой проблемы у Мердок, в диссертации достаточно подробно представлен контекст платоновской философии, которую английская писательница ценила высоко. Платон присутствует и в тексте романа «Черный принц», и в философских трудах А. Мердок. На основе анализа обширного цитатного материала напрашиваются следующие выводы.

У Платона понятие любви связано с понятием нравственности и добродетели, а последние прямо соотносятся с богами или Богом. И это, пожалуй, главное отличие духовного мира романа Мердок от платоновской философии. В мире Платона есть Бог – источник высшего добра, есть законы красоты и добра, законы объективные, независимые от человека, абсолютные в своей правильности и непреложности. У А. Мердок же вместо Бога – «черные абсолюты», подсознательные, стихийные силы, которые управляют человеком. По Платону, человек должен обуздывать свои низкие желания, подчинять их разуму, по А. Мердок, если Черный принц (Черный Эрот) завладевает человеком, то есть из этого может родиться нечто прекрасное: любовь и искусство. Платон и Мердок придают большое значение Эросу в человеческой жизни, однако, у них разное понимание Эроса. И это существенно.

В целом концепция А. Мердок выглядит довольно эклектичной. Она соединяет старые и новые решения: античность и фрейдизм, декаданс и романтизм. Вот краткое изложение сути философии ее творчества: у художника медленно вызревает готовность к творческому акту, появляется настрой, неуловимая бессознательная тяга к созиданию, затем должна вспыхнуть любовь-озарение, «черное пламя», но и этого еще недостаточно – художник идет к творению через потерю и страдание.

Простота и глубина, фундаментальность идей и легкость, сюжетность изложения – вот идеал в искусстве, к которому стремится Б. Пирсон. И это вполне соответствует жанру притчи. Но модель притчи в «Черном принце»

неотделима от некоторой расплывчатости, релятивности повествования, парадоксальности, неоднозначности оценок и образов.

Классическая притча не допускает вариативности и разночтений, которые так органичны художественному миру А.Мердок. Но завершается произведение Послесловием издателя Ф. Локсия, в котором он поддерживает Брэдли Пирсона и восстанавливает в правах его взгляды на творчество. Последнее слово остается за ним. И побеждает дидактизм. Однако дидактизм романа А. Мердок имеет существенное отличие от дидактизма классической притчи: он лишен четких моральных критериев, поучение здесь не опирается на общепринятые законы нравственности. Мердок утверждает идею абсурда жизни, а искусство - его высшая форма, тоже есть «радость, игра и абсурд». Мораль модернистской притчи в том, что единой морали быть не может. По существу, в привычную форму притчи облакаются идеи новейших философских и психологических теорий. Происходит интеллектуализация жанра.

Творческое переосмысление многих мифологических символов, архетипических образов и мотивов характерно и для романа «Колокол» («The Bell»). В этом произведении явно прослеживаются жанровые признаки роман-притчи: наличие иносказательного уровня, который скрывается за внешне простой, неприхотливой историей (здесь - это церемония водружения нового колокола на монастырскую звонницу); концептуальность художественных образов и персонажей (каждый герой несет определенную идею: Тоби - навивное сознание, Дора — естественность жизни, Майкл - смятение и поиск, Джеймс - пуританское мышление); обобщенность, философская нагрузка символов (колокол, озеро); скрытая (правда, весьма своеобразная) назидательность. К особенностям жанра притчевого романа можно отнести ряд приемов, характерных для постмодернистского дискурса: интертекстуальность, глобализацию частных моментов, концептуализацию незначительного и деконструкцию онтологических смыслов.

Модернизация жанра притчи у А. Мердок состоит также в контакте философского уровня с уровнем психологическим. Метания Майкла, двойственность его чувств и мотивов действия; скрытая драма Кэтрин, сложные семейные отношения Доры и Пола, взросление Тоби, трагическое мироощущение и самоубийство Тоби, - все это обнаруживает претензии автора на построение психологического романа, точнее, на психологическое усложнение романа с притчевым началом.

Символика *Верха* и *Низа* в романе представлена непосредственно в тексте. Центральную позицию занимает, разумеется, *колокол*, ставший ключевым словом текста, символом доминирующей проблемы повествования. Колокол - знак надежды на возвращение утраченных идеалов веры, истинной любви, он же - некое пугающее таинственное начало. Призрак колокола наполняет страницы романа, он то появляется, то исчезает из повествования, а легенда о нем - рассказ в рассказе. Средневековый колокол рухнул после проклятия епископом женского монастыря. Монахиня не отреклась от земной любви, не покаялась и утопилась в озере. Звон колокола со дна озера -

дурной знак, страшное предзнаменование. Колокол вполне может быть воспринят как предвестие смерти. Идея релятивности, несовпадения истины с объективностью жизни во многом связана с этим архетипическим образом святой высоты.

Надо заметить, что в романе *колокол* существует в трех вариантах, в трех своеобразных лицах. Средневековый колокол лежит на дне. Извлеченный на поверхность, он напоминает «чудовище, выброшенное на сушу», он - огромный и нелепый, в конце концов, его сдают в музей (мотив умирания старой веры, ее невозвращения). Второй - тот, что находится на башне монастыря, очевидно, временный, его должны заменить новым. Новый колокол сопряжен с большими ожиданиями, но они не оправдываются: во-первых, и этот колокол падает в озеро, во-вторых, с его водружением люди не изменились в лучшую сторону.

Колокол существует не только как персонаж или символ, но еще и как литературная аллюзия. Литературные коннотации образа чрезвычайно богаты. Это и «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, и «По ком звонит колокол» Э. Хэмингуэя, и стихи Д. Донна, ставшие эпиграфом романа американского писателя, и стихотворение Э.По «Колокола». Контакт указанных произведений с романом А. Мердок в диссертации подробно рассматривается. Кроме колокола есть и другие образы *высоты*. Среди них - монастырская стена и башня.

Из образов *Низа* выделяется *озеро* — темное, илистое, глубокое. Оно символизирует закоулки подсознания, тайные влечения, запретные импульсы. Озеро не только меняет свой цвет в произведении, оно может волноваться и манить, способно убивать. Также надо отметить, что подвалы человеческой психики, грязь существования, заблуждения героев моделируются образами пространственного *низа* - земли, пола, постели, леса.

*Низ* и *Верх* в художественном пространстве романа существуют не отдельно друг от друга, а в сложных взаимоотношениях. Человек тянется к небу, к совершенству, но его влечет *Низ*. Если выразить символы *Низа* и *Верха* в формате действия, то это будут ситуации *падения* и *подъема*.

Извлечение колокола из озера - кульминация текста, «нечто великое возвращается в мир». Но надежды оказываются несостоятельными. Сама попытка замены колокола Дорой и Тоби, причем тайная, скрытая от членов общины - это игра, желание всех удивить, но в притчевом подтексте произведения - это неудавшаяся попытка выгнать из мрака забвения утраченные истины и идеалы.

В романе преобладают настроения обреченности, первоначальной заданности всего происходящего. Можно вспомнить вещий сон Майкла, Кэтрин часто снится, что она тонет. Само озеро, поглотившее колокол, а, вернее, два колокола - старый и новый, и чуть не ставшее могилой для Кэтрин, предстает уже не чистым и живым, а зловещим, темным, с колыхающимися водорослями.

В символе *Верха* (колокол) не заложены идеи церкви, веры, надежды, духовной жизни. Колокол (традиционный архетипический образ верха) пред-



стает знаком смерти. Герои не достигают высоты. Кэтрин сознательно уходит в воду; Тоби, взобравшись на монастырскую стену, падает; барахтается в воде Дора; персонажи бегут по липкой, мокрой земле, дерутся, катаясь по грязному полу. *Небо, Стена, Башня* - символы *высоты* - для героев романа или недоступны, или нежелательны.

Через мифологемы романа, а также в сюжетном построении происходит реабилитация *низа*, утверждается неверие в *высшее начало*, отрицание его созидательной роли. Итог повествования: распад общины, разочарование юно-ЮО, чистого Тоби, несостоятельность монашеского пострига Кэтрин, самоубийство Ника, крах надежд Майкла на священство. Монастырь еще больше отгородился от мира, он не нужен миру, и мир не нужен ему. Настоящий, истинный средневековый колокол поднят, но в современном мире его место - *музей*.

Такова философия и мораль А. Мердок. Тот факт, что все-таки мораль присутствует - признак притчи, но ее решение у Мердок своеобразно: оно характерно не для дидактических жанров (каковым является притча), а скорее для поэтического дискурса с его суггестивностью, имплицитностью образов, прежде всего, *Верха* (колокол) и *Низа* (озеро). У Мердок хотя и происходит оживление неживого (черта мифологического мышления, колокол выступает как личность, имеет имя и участвует в таинстве), но, тем не менее, образ колокола становится парадигмой не жизни, а смерти.

Завершается раздел кратким полемическим анализом монографий Дж. Маликейла и С.П. Толкачева, посвященных творчеству А. Мердок, и рассмотрением художественного мира английской писательницы в контексте философских идей («языковая игра») Л. Витгенштейна.

Далее в главе рассматривается роман У. Голдинга «Шпиль» - один из самых ярких романов с притчевым началом. В романе собор возвышается вопреки очевидности и здравому смыслу, благодаря вере Джослина, «джослиновому безумству». *Шпиль* является основным знаком *высоты*, дерзновенного порыва человеческого сердца к Богу. Возводимый шпиль представляет ценность прежде всего тем, что он заставляет человека чаще смотреть вверх. Умение и желание смотреть вверх становится критерием ценности человеческой личности (страх Рэчел перед подобным взглядом). Высота - объективная реальность, но воспринимается она далеко не всеми. Шпиль дорог как стимул движения, стремления к высшему. Он будет помогать человеку смотреть на небо, будет катализатором самого движения высоты. Именно это желание, по Голдингу, и является необходимым условием всякого познания. Сомнение и неверие познанию препятствуют.

Шпиль в романе представлен в трех ипостасях: как идея в голове Джослина, как макет (модель, план) и как реальность, постепенно выходящая из небытия. Всем ходом повествования автор утверждает: всякое деяние начинается с идеи. Впрочем, и самой «идее» предшествует некое видение (знак свыше), о котором Джослин часто вспоминает. В его описании нет религиоз-

ной конкретики, особого конфессионального пафоса, есть акцент на концепте высоты, что очень характерно для философского романа.

Важное место занимают отношения макета и действительности. Реальный шпиль - это процесс созидания, это надежда. Результат оплачивается высокой ценой человеческих жизней. Задумать всегда легче, чем осуществить. Трагический мотив несоответствия замысла его реализации - один из существенных в романе.

И все же высота (или стремление к высоте) поднимает человека над землей. С символом шпиля связана философская проблема познания (в отличие от Мердок, у которой высота символизирует эротическое и творческое начало): человек может приблизиться к истине только в борьбе с самим собой, трудясь над возвышением своего духа, поднимаясь вверх. Концепт высоты наполняется новыми оттенками смысла. Пространственный хронотоп у Голдинга идеологизируется. Шпиль открывает просветы в небе, объединяет небо с землей.

Как и в романах Мердок, у Голдинга архетип *Верха* требует присутствия противоположного ему архетипа *Низа*. В романе «Шпиль» - это яма, фундамент, земля. Физическая конкретность низа, его подчиненность законам существования сопряжена в романе с идеей нравственного падения, которая вступает в сложные отношения с идеей нравственного взлета. Чем глубже падение человека, тем выше он должен подниматься, тем больше усилий необходимо предпринимать. Таков один из нравственных законов бытия.

Сложная взаимосвязь *Верха* и *Низа* очевидна в сцене смерти Джослина, сожалеющего, что он так мало любил людей. Земную любовь символизирует ветка цветущей яблони. Эта яблоня, как думает Джослин, выросла как водопад, но «водопад, устремленный снизу вверх». Все живое тянется к Богу. Это - один из законов бытия.

Но и здесь не все так однозначно, как может показаться. У Голдинга акцентирован дуализм, двойственность человеческой природы. Ее удел - несовершенство. Человеческий ум - «дом с подвалом (Т.С. Элиот). Бог находится в подсознании человека, но там же - и подстерегающий его дьявол.

Если в «Шпиле» символы *Верха* и *Низа* представлены эксплицитно (и в достаточно большом объеме), то в романе «Повелитель мух» они не менее важны, хотя и присутствуют имплицитно, определяя подтекст произведения. Исследователи не сомневаются, что «Повелитель мух» может быть назван литературной притчей. За конкретной историей явно просматривается символический уровень. Группа подростков - модель современного английского общества (островное пространство напоминает о географическом Положении Великобритании), двое взрослых (мертвый парашютист и морской офицер) обнаруживают причинно-следственную связь происходящего (во всяком случае, на социальном уровне).

Пространственный архетип *Верха* реализуется в образе горных возвышенностей. На красивом тропическом острове с пышной экзотической растительностью мальчики быстро обнаруживают рифы. Рифы - это подводные

скалы, большая часть которых скрыта под водой, и они представляют опасность для кораблей. Таким образом, на уровне пейзажа возникает мотив опасности. Это *Верх*, который таит в себе опасный *Низ*. Само описание рифов создает атмосферу тревоги.

Вначале мальчики стоят на рифе как хозяева, созерцая свой остров - «головы кружила высота, кружила дружба». На самом деле это - иллюзия, ведь они оказались на острове в результате авиакатастрофы, т.е. они упали с неба, упали с высоты (им же кажется, что они свободны). В этом падении звучит мотив грехопадения, низвержения из рая цивилизации в царство дикости и первобытности. Падению Адама и Евы предшествовало падение Люцифера, свергнутого с неба и, согласно христианскому преданию, упавшего вниз головой в центр земли (на основании этого Данте строит свою 34 Песнь «Ада»). Здесь эти две темы контаминируются, и в сюжетном мотиве падения с Высоты находит отражение идея связи земного и космического событий. Сначала упал Люцифер, потом произошло падение человека, Причем у Голдинга акцент сделан именно на падении, хотя в Ветхом Завете речь идет об изгнании.

Вторая глава романа называется «Огонь на горе» («Fire on the Mountain»): в сюжете главы становится ясно, что восхождение на высоту, работа на высоте необходима для спасения души, для сохранения жизни. Символично и название пятой главы - «Зверь из воды» («Beast from Water»): зверь - персонафикация детских страхов, он действительно приходит, как покажет Голдинг, снизу - из глубины человеческого души. В шестой главе («Beast from Air») страхи усиливаются. Снова мотив падения наполняется религиозным смыслом (грехопадение), на этот раз, связанного с разрушительной стихией войны. Настоящий же зверь скрывается в душе человека. Об этом Саймону сообщает Повелитель мух, бог зла. Звериное, дикое в человеке связано с его низом - с инстинктами, эгоизмом. Преодолевается оно ежедневной простой работой на горе - поддержанием огня костра, который и должен спасти мальчика. Гора на острове «Повелителя мух» становится горой познания (ведь истина открывается в беседе с Мертвой Головой, которая также находится на вершине горы). Причем познание заключается в осознании человеком своей чистоты, т.е. получает религиозный смысл.

Далее в диссертационной главе речь идет о мифологических истоках образа Горы - прежде всего, о библейской образности. Вслед за этим исследователь подробно останавливается на контексте литературном - на романе Т. Манна «Волшебная гора», на «Игре в бисер» Г. Гессе, на драматургии Г. Ибсена («Бранд», «Строитель Сольнес», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), на романе Дж. Фаулза «Башня из черного дерева», на постмодернистском рассказе Д. Бартельми «Стеклянная гора».

Подводя итоги главы 2, необходимо сказать следующее. Не случайно такие концепты как *Верх* и *Низ*, наполненные метафизической семантикой, представлены наиболее ярко в экзистенциальном романе, ведь экзистенциализм актуализирует онтологические смыслы. Проблема выбора, проблема

смерти, отбрасывающей зловещую тень на жизнь, проблема познания и свободы - эти типично экзистенциалистские мотивы - находят отражение в образах *Верха* - *Низа*. Экзистенциалистская притча выбирает предельные, экстремальные моменты жизни человека, поляризует до предела разные стороны бытия. Для экзистенциализма (особенно в сартровском варианте) характерно противопоставление «явления» и «сущности». Человеческая индивидуальность относится к области «явлений», и она показана Мердок и Голдингом во всей их сложности. При этом архетипические символы *Верха* и *Низа* выполняют роль сущностных категорий, на фоне которых яснее ощущается хрупкость, неповторимость и затерянность индивидуума с его проблемами, сомнениями, блужданиями.

При этом нужно заметить, что оба рассмотренных здесь автора отнюдь не одинаково, а с разных мировоззренческих позиций представляют символы *Верха* и *Низа*. Если Мердок тяготеет к инверсии традиционных смыслов, то Голдинг близок к христианскому пониманию. Для него сохраняет ценность нравственное начало, и он пытается преодолеть этический релятивизм нарождающегося постмодернизма. Если у Мердок через сопоставление архетипов *Верха* и *Низа* доминирует тема любви, то у Голдинга акцент на мотиве Истины.

Исследование мифологем *Верха* и *Низа* (казалось бы, весьма частная, узкая проблема) помогает увидеть эти различия, глубоко проникнуть в художественный мир писателей, уточнить своеобразие их эстетических систем, а также подчеркнуть некоторые важные особенности-западноевропейской художественной прозы 20 века, а именно: ее концептуальность, тяготение к философскому дискурсу, но при этом сохранение интереса к иррациональному, мистическому. Если в романе 18 или 19 века концепты *Верх* и *Низ* были связаны с социальной или классовой принадлежностью персонажей (Свифт, Руссо, Стендаль, Бальзак, Теккерей), в 20 столетии они наполняются более общими символическими и религиозными смыслами, даже при явном отрицании Бога как верховной реальности (как у Мердок). Английский роман-притча 20 века создает диахроническую и метафизическую структуру времени (*вверх* и *вниз* от земного бытия - вертикальная художественная модель в отличие от горизонтальной модели 19 века), возрождая в литературе принципы «Божественной Комедии» Данте. Правда, ад, чистилище и рай современного романа предстают не в буквальном церковном воплощении, а как состояние сознания, глубины души.

В третьей главе («Архетипические образы *Верха* и *Низа* в прозе А. Платонова («Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море»)) в центре исследовательского внимания - один аспект платоновского творчества. Речь идет об архетипических образах *верха* и *низа*, об иерархии пространства в трех основных произведениях русского писателя.

Анализ достижений современного платоноведения позволяет поставить вопрос о притчевом характере творчества изучаемого автора. Во-первых,

часто говорится о том, что произведения Платонова «определяет какая-то единая мысль» (С. Семенова). Отмечается тенденция к «синкретизму и синтезу» (О.А. Кузьменко). Все им написанное может и даже должно читаться как один текст» (В.Ю. Вьюгин). Именно так (как «единый текст») рассматривает платоновское наследие О.А. Мороз.

Во-вторых, давно уже укоренилась мысль об особом мирозерцании Платонова, которое наделено многими чертами религиозного подхода к существованию, но не вписывается ни в одну из догматических систем. Платонов - «самый метафизический советский писатель» (С. Семенова), а социальные проблемы в его произведениях - лишь «повод обратиться к «вековечному вопросу» (К.А. Баршт).

В-третьих, остается нерешенной проблема идентификации жанровой природы многих платоновских произведений. Их «жанровая природа не поддается однозначному определению» (О.А. Кузьменко). Взаимодействие исторического и мифологического уровней затрудняет научно обоснованное принятие того или иного жанрового знака (В.А. Чалмаев). «Жанр не определен ни автором, ни исследователями», - констатируется при изучении «Котлована» (А.И. Павловский).

Первый раздел третьей главы посвящен **акватической** символике. По своей мифологической природе воды относится к числу символов, чья амбивалентность особенно очевидна. Ее глубинная онтологическая сущность не вызывает сомнений. Вода - «полная совокупность возможного, средоточие всех потенций бытия» (М. Элиаде).

Будучи одной из основ жизни, источником повседневного утоления жажды, вода может выступать и как поглощающее начало, как один из образов, синонимичный бездне. Есть вода живая, с которой связаны устойчивые представления о воскресении и бессмертии, но есть и вода мертвая, лишаящая человека надежды. В таинстве крещения, которое открывает путь к Христу, смерть и воскресение выступают как духовное сращение разных символических пластов - ветхий человек умирает, рождается «новый Адам», очищенный от греха крестным подвигом Иисуса Христа.

Акватическая символика принимает активное участие в сюжетно-композиционном оформлении романа «Чевенгур». Одно из ключевых действий, имеющих непосредственное отношение к судьбе главного героя и к романному поиску в целом, - смерть в воде отца Саши Дванова. Этот мотив сопричастности уносящей воде повторяется в финале, когда мир покидает сам Александр Дванов. Круг замыкается, и акватическая тема утверждает себя как одна из магистральных тем «Чевенгура».

Круговая сюжетно-композиционная организация «Чевенгура» еще раз знакомит с одной из центральных платоновских идей: человек, озабоченный истиной жизни, остается самим собой. Это значит, что он вновь будет искать дорогу к бессмертию, а природный мир, существующий все на тех же извечных основаниях, будет отвечать человеку так, как отвечал его предкам. Впрочем, все же можно отметить определенное (условно негативное) движе-

ние: если отец уходил в воду с надеждой, то сын расстается с миром иначе - он как бы окончательно топит в воде свои мечты, погибшие вместе с Чевенгуром. Если погружение в воду отца вызывало ассоциации с крещением (пусть и неудачным), то Саша Дванов скорее растворяется в воде (кстати, о конкретности его гибели в тексте романа не говорится). В финале романа окончательно проясняется образ воды как архетипического единства начала и конца, рождения и смерти человека.

Образы воды и смерти прочно соединены как в «Чевенгуре», так и в «Котловане». Погибших Сафронова и Козлова «поочередно в голом состоянии окунают в пруд». В этом можно видеть бессознательное следование обряду крещения, только в этом случае это «крещение в смерть», приобщение мертвых к водной стихии. Обнаженные тела и пребывание на руках у живых вызывает ассоциации с младенчеством, к которому приобщаются Сафронов и Козлов, уходящие в небытие. Здесь вода предстает как граница, отделяющая два мира.

Пограничный характер архетипической символики воды встречаем мы и в одном из ключевым сюжетов «Котлована» - в расставании с кулачеством. В этом случае водный поток, движение по реке в море (океан) становится метафорическим заместителем ситуации умерщвления, которая в «Чевенгуре» предстает как расстрел. Повествователь говорит о «ликвидации посредством сплава на плоту кулака как класса».

На первый план выходит архетипический образ воды в повести «Ювенильное море (Море юности)». Относительно оптимистический (по сравнению с «Чевенгуром» и «Котлованом») сюжет этого произведения обусловлен борьбой за глубинную воду как основу нового духовно-социального мироустройства. Если в «Чевенгуре» и «Котловане» мотив крещения может быть соотнесен с отдельными героями, то в «Ювенильном море» о крещении мечтает сам мир, ищущий в глубине новой положительной энергии. Основное сюжетное движение повести - стремление погрузиться вниз, стать (речь идет как об инженере Вермо, так и о новом коллективном разуме) эпическим героем, противостоящим природной энтропии, неподвижности стихий и освободить воду как поработленную царевну из русской сказки. Эту воду ожидают «умершие пространства пустыни», таким образом, повесть, посвященная психологии производственного процесса (в тексте приведен подробный план работ), скрывает героико-эпическую ситуацию, восходящую к мифологическим представлениям об очищении мира живой водой. Можно говорить об инверсии мотива вселенского потопа, учитывая, что А. Платонов повествует о «потопе», приходящем не сверху, а снизу (еще один момент авторской концентрации на низовых образах) и приводящем не к катастрофе, а к преобразению.

Иронический мотив утилитарного использования «живой воды» (цель победы над стихией - «миллионы телят» для пролетарского потребления) несколько снижает эпический пафос «Ювенильного моря».

Второй раздел посвящен архетипической символике **земли и неба**. Платоновские герои ищут в земле «вещество существования» и взирают на нее с надеждой на новое откровение, ведь именно в ней хранятся миллионы умерших. «Низовой» характер символики земли у Платонова ощутимее, земля - гигантская могила, по которой ходят пока еще живые люди. «Пропасть» - одно из ключевых слов «Котлована» (А. Абуашвили).

Все, что связано с землей, непосредственно связано со смертью. Природа «мается в тяжелом душном сне» (С. Семенова), природа - «сирота», часто говорится об «умирающей голове стебля», о «о навеки затоптанной траве».

Земля, конечно, остается матерью, но у Платонова встречаемся с несколько иной художественной концепцией. Мать ребенка - это женщина, которая умрет, оставив сиротой сына или дочь. Мать не посылает смерти (Платонов помнит, что рождение начинается дорогу к смерти, но образ вины матери в текстах практически не появляется), он сама подвержена ей, она - жертва природного порядка вещей. Земля - мать, теряющая детей, рожающая вновь для того, чтобы опять схоронить отжившее в своих недрах, подвергнуть разложению, преобразить в иные, на это раз более примитивные формы. В прозе Платонова человек - это тот, кто хоронит свою мать, обращает ее в память, в вечное томление сироты, лишенного самого дорогого. Земля-мать погребает, но погребению не подлежит. Она вздыхает и тоскует, но живет вечно на собственной могиле, могилой при этом и являясь. По-настоящему в платоновском мире любят лишь то, что гибнет, будь то сорванное растение или павший человек.

И все же Небо отчужденно от человека еще больше. В творчестве Платонова, далекого от иерархической структуры традиционных религий, ждать милостей от Неба можно лишь в утопическом мире, причудливо воспринимающем сигналы прежних великих традиций. Жители Чевенгура таким сигналам (освящение и спасение, бессмертие и бескорыстный труд ради человека) доверять могут, сам автор - нет.

Платоновское Небо лишено святости и одухотворенности, потому что там нет кладбищ, нет шансов разыскать родные могилы, там не сохраняются кости матерей и не обращается к живым прах погибших детей и всех угасших предков. На Небе нельзя поставить крест, который стал бы живым напоминанием об усопших. Дело даже не в том, что Небо бесчеловечно, - оно не хранит памяти о былых жизнях, лишь безжизненно наблюдая за тем, что происходит в мире тел и душ. В земле можно хоронить, с ней всегда остается личный, интимный контакт, родственная связь через умерших предков и свою собственную смерть. Небо остается нависающей бесконечностью. Собираясь уйти навсегда, Дванов замечает «безвыходное небо, делавшее весь мир порожним местом».

Звезды слишком далеки, они в плену у неба, нет у них «ответа для человека. Солнце - одна из главных надежд утопически мыслящего человечества: «в Чевенгуре человек не трудится и не бежит, а все налоги и повинности не-

сет солнце». В тексте романа неоднократно подчеркивается, что строители чевенгурского коммунизма, пассивно относясь к небу, видя в нем обобщенное равнодушие, холодный космос, направляют надежды к солнцу, желая, чтобы именно главное небесное светило стало основным трудовым элементом, центром мировой активности, предоставляющим человеку право отдохнуть от многовековых усилий.

Третий раздел посвящен архетипическим образам души и сознания. В прозе Платонова главное, что делает мучение человека более острым и в то же время наделенным надеждой, - это сознание, точнее, особая душа-сознание, не знающего самостоятельного личного бессмертия, тесно связанная с телом, постоянно думающая о метафизической (но не традиционно религиозной) помощи ему.

Можно сказать, что одна из самых существенных черт, которые открывает Платонов в пространстве страны, сделавшей ставку на практическую утопию, - это стремление перейти в жизнь души, не скрыться от зла мира, а преобразить его в душевном творчестве, в обретенном «веществе существования», призванном решить такие чисто религиозные проблемы, как смерть и бессмертие, воскрешение и вечное братство, победа над энтропийными силами природы, наконец. Может быть, потому так симпатичны, пронзительно близки платоновские «уроды», что в них, иногда очень жестоких, живет детское несогласие с мировым порядком вещей, детская вера в добро, в мать и отца, олицетворяющих какую-то высшую душу - бога, живущего в нас как самая святая память.

Особенно интересен образ измученной души в «Котловане», где он объемно возникает в самой фразе. «Механический завод» - для «существования», но Вошеву не слишком много надо для поддержания своего тела, и тот трудовой пафос, который должен заглушить мысль и обеспечить производительность труда, на человека такого склада не действует. И «героя сознания» изгоняют, удаляют от «общего темпа труда». Повествователь подчеркивает, как связаны «слабосильность» и «задумчивость», причем, очевидное присутствие казенных «фразеологизмов» (личная жизнь, средства существования, устранение с производства,) усиливает исходный драматизм повествования, сразу же намечает судьбу человека-сознания среди людей труда.

В «Котловане» душевная сознательность Вошева подчеркивается неоднократно. Интересно следующее: первая треть повести ставит томление героя в центр, дает читателю возможность оценить мытарства человека, ищущего истину, но пока не способного ее найти; но вот когда начинается непосредственная история котлована и ее строителей, разговор об истине становится едва слышным, да и сам Вошев уходит на второй план.

Сознание в текстах Платонова обладает способностью быть параллельным телесности, оно не исчезает (как у клинических безумцев), а начинает мыслить в тех категориях, которые телу (особенно это касается социального тела) адаптировать просто не под силу. Поэтому и оказывается Вошев «идиотом» и «заочником жизни».



В мире Платонова ищут истину. Конечно, под истиной автор и герой понимают не частную идеологическую концепцию, которая стремится разрастись в религиозное учение, и не отвлеченный философский поиск, радующий кабинетных ученых своей удаленностью от жизненных путей. Здесь идет речь о коренном преобразовании человеческой природы, о спасении девочки Насти и умирающего осеннего листа, о новом братстве, следы которого Вошев безуспешно пытался найти в строительстве общепролетарского дома. Впрочем, все еще серьезнее - Вошев и сам не знает до конца, где искать эту истину, он не ограничивает ее в объеме, зная лишь, что начинается она в сознании, а потом переходит на весь окружающий мир, становится его новой сущностью. Видимо, поэтому Сафронов, устроенный совсем иначе, начинает волноваться, как волнуется многие люди, ограничивающие сознание пресловутой идейностью: «не есть ли истина лишь классовый враг?»).

К архетипам *Верха* и *Низа* отнесены в диссертации и образы **детства** и **старости**. Платоновский человек, вне зависимости от возраста, представляет собой томiaщуюся душу, сознательно или бессознательно причастную общей мысли о смертности всего живого, о сиротстве как о печальном уделе человеческого рода. Возраст главных героев «Чевенгура», «Котлована» и «Ювенильного моря» - около 30 и старше. Это возраст особого контакта с бытием, возраст обострения сознательного переживания единой людской судьбы и оформления экзистенциального мировосприятия. Это возраст Дванова, Вошева, Вермо.

Вместе с тем (учитываем нескрываемый интерес писателя к тридцатилетнему возрасту и его целостное восприятие человека как томiaщейся души) А. Платонов часто акцентирует художественное мнение на возрастных полюсах человеческой жизни. Это нам представляется не случайным, ведь в начале и в конце жизни человек близок к одному из пределов существования, что дает автору возможность еще раз приблизиться к категории небытия и включить ее в сюжетный круг обсуждаемых вопросов. Не стоит забывать, что кульминационные моменты «Чевенгура» и «Котлована» прочно связаны с детскими судьбами. Гибель детей выявляет обреченность утопических (можно сказать, и эсхатологических) планов.

Постоянно подчеркиваемое сиротство взрослых людей позволяет автору создать художественное сращение возрастных полюсов в перспективе архетипической символики «верха» и «низа». К смерти близки все платоновские герои, но взрослый человек (и это особенно важно для писателя) близок к смерти самым сознанием, мыслью, неутомимо пытающейся разгадать ее тайну. Сиротство актуализирует неистребимое детство, остающееся в каждом, причем это детство появляется в контексте печали, особой интуиции одиночества. Это «детство» нельзя назвать символическим возрастом беззаботной радости, скорее здесь мы встречаем первые заботы и первую скорбь. Они остаются навсегда. Сиротство реальное, полностью соответствующее первому значению слова (утрата родителей), оборачивается сиротством иным, глобальным, соответствующим положению человека в платоновской вселенной.

Это состояние беззащитности души перед агрессией природного порядка вещей и беззащитности тела перед закономерным, всем уготованным исчезновением.

В следующем разделе («Мифологемы Церкви и Храма») показано, что платоновские герои, как и сам автор, литургической стабильностью воскресения утешиться не могут. Среди многих причин следует отметить главную — отсутствие веры, которая могла бы подчинить себе закон уничтожения всего живого, адаптировать его идеальной реальностью, воскресения (аспект будущего) и параллельной «вечной жизнью» уже сейчас (аспект настоящего).

В автореферате сделаем акцент на двух сценах, важных для решения проблемы этого раздела.

В одной из первых глав «Чевенгура» встречаем образ умирающей церкви и примыкающего к ней кладбища для духовных лиц. Одна из ключевых сцен «Котлована» — речь отчаявшегося попа, мечтающего о кружке безбожия и записывающего в «поминальную книгу» богомольцев.

Священное пространство (храм) появляется лишь затем, чтобы подчеркнуть его подвластность незыблемым законам, не знающим священных категорий и символов. Устойчивая христианская лексика (церковь, колокол, священник, крест, паперть) способствует контрастной встрече «профанного» и «сакрального», причем лексический пласт, обусловленный природностью мира (поле, ветер, повитель, бурьян, чаша), создает важный эффект порабощения храма, его полной зависимости от «мира этого». Звон малого колокола, отбивающего полдень, воспринимается как смирение церкви перед естественным движением времени. Этот мотив усиливает фигура старика-сторожа, который попал в полную зависимость от времени, стал его сторожем-рабом. Не движение церковного календаря наблюдает он, а «ход лета». Ключевая фраза периода — «Могила священников у стен занесло бурьяном, и низкие кресты погибли в его чашах». С одной стороны, здесь очевиден мотив общечеловеческой судьбы, которая объединяет всех, независимо от духовной ориентации и специализации. С другой стороны, особый акцент делается на своеобразной «второй смерти» священнослужителей. Они не просто скончались, но умерли (типичный для Платонова прием дополнительного художественного утверждения) даже их могилы, оказавшиеся порабощенными бурьяном. Следуя логике христианского оживления, одухотворения священных предметов (а также собственной идее всеобщей одушевленности) А. Платонов совмещает ключевое слово «крест» с глагольным действием, характерным для живого организма. «Погибшие кресты» сразу же включают в образный круг традиционную идею «оживляющего, спасающего креста» и делают ее объектом художественной полемики. Смысл периода проясняется без особого труда — священники (люди со «спасающим крестом») умерли, а безысходность их смерти подчеркивает гибель крестов на могилах, которые не просто заросли бурьяном, но оказались в его «чашах» — в густом лесу природного мира, из которого нет исхода.

Церковь - принципиально многолюдное пространство, выполняющее свои функции тогда, когда народ образует соборное единство, измеряющееся и количественными величинами. Организуя людей в единый молящийся коллектив, церковь побеждает энтропийные силы природы, делает их бессильными перед богочеловеческой волей. А. Платонов обращается к проблеме бессилия храма перед стихийно живущим природным миром, который перестал подчиняться духовной воле, концентрированной присутствовавшей под сводами церкви. Но и есть и другая сторона проблемы. Писатель изображает не торжество победившей природы, а ее пустынную и одиночество, сиротство «старой забвенной травы». Можно сказать, что природный мир тоскует в переживании своей обреченности на вечное умирание и окружает церковь (ликвидируя при этом людские следы) как пространство, надежды на которое не оправдались. Все, что попадает в художественный мир Платонова и становится деталью образной системы, начинает вопрошать о спасении. Даже присутствие воробья в храме представляется нам не естественным движением твари, стремящейся согреться, а попыткой живого существа быть ближе к миру, в котором спасение считалось возможным. Но этому спасению состояться не суждено. И образ воробья способствует концептуализации образа исходящего движения - воробей покинет храм и «умрет в темноте осени».

Храм (символика жизни, побеждающей смерть) становится символом умирания, погребальным пространством. Здесь готовится умереть воробей, не нашедший спасения. В молчании горят свечи, подчеркивая отсутствие живой души. Наконец, иконописное слово святых приобретает значение чужой, никого не успокаивающей речи. Платонов подчеркивает «равнодушие чисто-плотных лиц», и (еще один излюбленный платоновский прием) создает конкретизирующий контекст, развивающий идею скорби, вселенского одиночества. Контекстом оказывается «мертвый воздух», окончательно воссоздающий картину смерти, постигшей храм.

Отметим и еще одну важную деталь. По отношению к земной жизни «верхом» является мир иной, вечность, оформленная в конфессиональном образе, превращенная в относительно стабильное пространство, ожидающее достойных. У Платонова, напряженно всматривающегося в «этот мир» и наблюдающего за действиями смерти в земном пространстве, размышления о бессмертии души энтузиазма не вызывают. «Мир иной» (как образ, едва намеченный Платоновым и абсолютно лишенный авторской веры, духовной сопричастности) в «Котловане» всего лишь устаревшая идея, которая кого-то и может успокоить, но самому писателю представляется явлением вопиющего равнодушия, переносом центральной проблемы (преодоление смертности как факта существования) в область пассивной метафизики, располагающей человека умиленно мечтать о своей посмертной судьбе, ничего не делая для реальной победы над деконструктивным характером мироздания. В словах «жители того, спокойного света» ошутима авторская ирония - ирония художника, который не может отвести взгляд от тех, кто страдает по эту сторону вечности.

Социальную реальность (действительное положение церкви и священнослужителей) Платонов вскрывает в эстетическом жесте, тяготеющем к эстетике абсурда. Экзистенциальное отчаяние (не автора и повествователя, а *человека традиции*, наблюдающего за инверсией священного) нарастает. Сначала возник образ храма, порабощенного бесконтрольной растительностью. Потом появились равнодушные святые как знак чуждости и абсолютной удаленности «спокойного иного мира». Наконец, курящий на амвоне поп, мечтающий о кружке безбожия и записывающий молящихся в поминальный листок, завершает картину. Смысл сцены, избранной нами для детального анализа, определяется образом порабощенного храма, в котором «*высокое стало низким*».

Жанр автореферата не позволяет детально продемонстрировать интерпретационную работу с ключевыми цитатами. Скажем лишь, что уникальный притчевый мир платоновский прозы представляет собой двухуровневую социально-метафизическую модель в художественной форме, в форме литературного дискурса. Смена ожидания второго пришествия на чайные посиделки - гротескное выявление сущности мира, способного сочетать несочетаемое. Мы говорим о пересечении жалости и жестокости, религиозности и безнадёжного атеизма, христианской лексики и словесных комплексов большевистской эпохи. На языке Платонова, это означает «считаться с летней жарой, бурями и вторым пришествием бога».

Авторская позиция остается гибкой и пластичной до конца романа, оценки повествователя практически отсутствуют. По крайней мере, они стилистически не выражены. Но сам ход сюжетного действия сталкивает читателя с проблемой: когда чевенгурцы ждут второго пришествия, они могут быть близки читателю своей парадоксальной неотмирностью, юродством, далеким от христианского канона, и все же остающимся в контакте с ним; но как быть, когда *юродивые* начинают активно приближать второе пришествие, когда *пролетариат* казнит *буржуазию*?

Пролетарии выбирают «ню» - плохо обустроенную землю со скудными постройками. Буржуазии предоставляется «*верх*» - бесконечное небо. Земля остается единственным местом жизни, а вот небо теряет свой метафизический смысл, оставаясь лишь пустым пространством, символизирующим абсолютность смерти. Цинизм приказа очевиден, но очевиден он лишь в отрыве от общего характера платоновского мира. Чепурный (инициатор расстрела) - не циник, он верующий, при всем пролетарском складе своей души.

Подлинного движения «*вверх*» никак не получается. Ушедшая в небо буржуазия шагнула в смерть, т.е., приобрела предельно возможный «*низ*», пролетариат остался на земле, которая с каждым днем выглядит все сиротливее.

Главный вывод, который необходимо сделать после рассмотрения архетипических образов *Верха* и *Низа* в прозе Андрея Платонова, продиктован содержанием всех параграфов основного раздела третьей главы - в художественном пространстве «Чевенгура», «Котлована» и «Ювенильного моря»

движение «вниз», стремление к земле и ее атрибутам является доминирующим.

Это движение остается во всех текстах, но если бы сюжетная структура ограничивалась только им, мир Платонова был бы черным миром. Это не так. Есть встречное движение - одушевление (в некоторых случаях - одухотворение) всего сущего, обнаружение души мира, страдающего от неразрешенности онтологических проблем, с которыми встречается человек. Человек встречает эти проблемы сознательно, а на других уровнях бытия (растительный, животный, уровень вещей) страдание безысходно. И только в человеке эти несчастные миры обретают надежду. Дванов, Копенкин, Вошев формально проиграли - они уходят, не предложив путей искупления. Но их поиск смысла - это уже и есть сам смысл, возможно, самое высокое выражение духовного поиска в литературе 20-30-х годов. В сочувствующем сознании человека платоновский мир переживает искупление.

В **заключении** подводятся итоги исследования, приводятся размышления о позитивной роли романа с притчевым началом, который возвращает позиции метафизической риторики, утраченные в постмодернистской культуре.

#### **Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. Т.А.Хитарова. Цитата в постмодернистском тексте (на материале творчества Айрис Мердок) // Наследие В.В.Кожина и актуальные проблемы критики, литературоведения, истории, философии: Материалы Международной научно-практической конференции. Армавир, 2002. С. 174-176.
2. Т.А.Хитарова. Лев Толстой в тексте романа Айрис Мердок «Колокол» // Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира: Материалы Международной научной конференции. Архангельск, 2002. С. 211-212
3. Л.Н.Татарина, Т.А.Хитарова. Научная монография «Архетипические символы *Верха* и *Низа* в романе с притчевым началом» (А.Мердок, У.Голдинг, А.Платонов) Краснодар, 2003. С. 1-116.
4. Т.А.Хитарова. Уильям Шекспир в тексте и подтексте романа Айрис Мердок «Черный принц» // Сфера языка и прагматика языкового общения: Сборник научных трудов. Краснодар, 2003. С. 179-181.